—研究論文—

既存イメージを通じてのパロディ

—Donald Barthelme の *The Dead Father*—

三浦玲一*

要旨

モダン対ポストモダンという対比は，思想，建築，アート，映像など様々なジャンルで使われてきましたが，文学においても亦，20世紀初頭の偉大なるモダニストらとそれ以来の伝統への意義申し立てを旗印とする一群が，第2次世界大戦後に登場しました。とりわけアメリカ小説では，ポストモダニストと呼ばれる幾人かの作家が，遊戯的な実験性という鮮明な特徴を携えて，60年代から70年代にかけてに登場し，活動しました。

本稿が扱う小説家，ドナルド・バーセルミは，その代表的な1人として70年代にはニュー・ヨーカー誌に短篇小説を精力的に掲載し，そして，89年に亡くなるまで4冊の長編小説を残しました。一方では，スノッブな雑誌に知的なくすぐりを鏤めた実験小説を載せる洗練された都会的作家と目され，他方では，新しい世代の小説家を含んだ熱烈な愛好者の支持の中で小説家のための小説家とも名指されるバーセルミの，あるいは最も彼らしいとも考えられる作品，2作目の長編 *The Dead Father* の成立と彼の作家としての資質との関係を論じることが本稿の主眼です。

何時でもない時間の，何処でもない町の中央の広場に半ば埋められた姿で，全てを聞き，全てを支配しつつ，半ば生き半ば死にながら立っている父。主人公トーマスは，その父を黄金の羊毛の下で蘇らせるために旅に出ます。物語はギリシャのオイディプースの神話を下敷きにしつつ，パロディ，コラージュ，パスティーシュ，あらゆる技法の散乱の下で拡散していきます。

かつては伝統技法への反乱の狼煙であったポストモダンのこういった実験的技巧は，近年，構造主義，精神分析，ジェンダー理論などとの影響関係の精査を通じて，屈折し分断化された精神の在り方として“理解”されうることが発見されてきました。この作品の中に，彼の小説家としての意識の在り方が，はっきりと読み取られ得るように思われます。

はじめに・ポストモダニズムの変容

今，我々にとってポストモダン小説とはどのような小説を意味しているのでしょうか。例えばThomas Pynchonが示すその姿，彼の小説を，暗黙の内に，より後発の世代の作家達，より広く諸外国のポストモダニスト達との類縁性を下に視座に収めようとする我々の態度は，第1世代とでも言うべきメタフィクションの作家達の後退と，新たなポストモダン・ノベルのカテゴリィの登場，つまりはポストモダニティの拡散と変容をはっきりと示しているのではないでしょうか。この変化は我々に新たな視点を提出します。つまり，私達はアメリカン・ポストモダニズムの第1世代を，その時代が終わった今こそその表層的な技術論から離れ再評価することが可能であるはずです。その革新性こそが魅力の中心の1つに思えた実験的メタフィクションの手法は，今や古くさい奇想なのだと見做され得るでしょうか，小説の死を叫んだ一族は彼等自身の死を迎えたのでしょうか？

Donald Barthelmeはこの“拡散と変容”に対してとりわけ深い関わりを持ちます。最も実験的な作家として登場した彼は，また同時に，その死後において，その最大の功績は他作家への影響にあるとされつつあるようにさえ思われるからです[1]。ポストモダンの変容の波の中，彼はどのように読まれ得るのでしょうか？

*東京大学（聖路加看護大学非常勤講師，文献講読・英語担当）
本稿は，1991年9月のアメリカ文学会東京支部会における口頭での発表を，大幅に加筆修正したものである。

このような変容に，現時点において，最も自覚的な批評家の１人としてLinda Hutcheonの名を挙げることが出来るでしょう。"historiographic metafiction"という彼女の新しい定義は，歴史小説という軸をその中心として採用しつつ，ポストモダニティの洗礼を受けつつ，大部の，(実験的でなく)小説らしい小説として成立しえた作品群を対象とし，それこそがポストモダン的な精神を小説の形で定着し得たものとして称賛します[2]。そういった新しい種類のポストモダン小説を扱うことと彼女の歴史小説という軸は密接な関係にあるのですが，ここで私が問題にしたいことは，彼女のその定義が正しければ正しい分だけ，振り返ってその定義はそこからは一見除外されるBarthelmeの作品のある本質を，いわば遡って，指し示すように思われる点です。彼自身の言葉遣いに倣えばその歴史小説という要素を"withdraw"することによって。

Jeanette McVickerによる最近の興味深い論文は，別の視点からポストモダニズムの変容と本稿の扱う作品との関係に言及します[3]。フェミニスト批評の立場から作品を読み解こうとする彼女は，しばしば話題となる理解不能な程に逸脱する女性達の作中の会話にその焦点を当てつつ，それを父の支配するロゴセントリックな世界内の"marginal"，周辺部からの反逆と位置付けます。ここに我々が見るのは，変容についてのもう１つの流行の議論，マイノリティとしてのポストモダンといった視点です。但し，むしろこの論文においてもそれをより興味深いものにしているのは，その議論の枠組が，上述のHutcheonの定義を吸収する方向に動いているように思われる点です。

Hutcheonは言います。

> It [historiographic metafiction] does not so much deny as contest the "truths" of reality and fiction—— the human constructs by which we manage to live in our world. . . . . There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic fiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel. (40)

歴史と現実の関係をいわばその虚実の軸としているこのHutcheonの議論を，フェミニストにおけるあるべき世界と現実との関係に置き換える時，そのままそれはMcVikerの議論を説明するものになるように思われます。このことはつまり，その重なりを通じてHutcheonの言う"postmodernist novel"とこの作品との関係を明らかにするに違いありません。歴史であれ，フェミニズムであれ，そのような関係を成立せしめる小説の構造そのものに言及し，幾許かであれそれを解明することが，本稿の主眼です。

文体の構造化

*The New Fiction*に収められたインタビュウの中でBarthelmeは「自分はいつも長編小説を書こうとしているのだが，書き進める内に，それはいつもばらばらになってしまう」と言います[4]。この言葉は，恐らく，いわば作者の意図とは離れた形で彼の小説の書き方そのものが，断片化へと向かう力を内包しているのだということ，そして，その力と拮抗する何らかの，小説をまとめる軸を与えることによって初めて，彼の小説は成立するのだという事情を表しているように思われます。

The Dead Father[5]において彼は，この軸とそこからの拡散，逸脱の反復運動を，小説全体において構造化することによって，作品を成立させています。結果として，我々は，作品のあらゆるレベルにおいて，その反復運動の痕跡を発見することになります。その最も下位のレベルにおいて，この反復は作者の特異な文体の特徴，そのパロディの文体と同調しています。

一般に，パロディの作家と目されるBarthelmeのそのパロディの特徴は，それが個別の明らかな原典の焼直しとして成立してるのではなく，むしろ，その風刺の対象ははっきりされないままに常に彼の作品が，いわばその座りの悪さによって何となくオカシイという点にあるように思われます。そのような意味で，彼のパロディはその文体そのものの力によって，ですから，その文体の在るところ全てにおいて全面的に，起こるものであると考えられるのです。或いは，彼のパロディの文体は，常にそれが踏まえていると思われる原典の方向を指し示して，そこからの逸脱として成立していると。

*DF*は，いわば人間の歴史の最小単位である父と子の関係を象徴的に捉えることを主題とし[6]，オイディプースの神話をその中心の軸に据えることで，分散する各フラグメントを繋ぎ止めています。この小説を１つの全体として理解しようとする時，我々はこれを父殺しの旅程という軸に還元せざるを得ません。そしてこのことは，翻って，旅程があからさまに進行の軸として設定されているにも拘らず，各フラグメントは常にその行進の停止時点から，逸脱として，始まるというかたちで定着されています。

この構造の中に，オイディプース神話のパロディとしての特殊な成り立ちを見ることができます。具体的なテキストを原典としては踏まえずに，そのパロディの構造は，精神分析学者の言葉を借りるならば我々の

自我の成立を支える1つの物語を，神話として，その構達の消失点に措定しているにすぎません[7]。つまり，我々読者が父殺しの無意識の欲望というものを既に知っていることによって，そして，この小説自身がそれをいわば共有することによって，父殺しの過程，即ち，行進の旅程という小説の軸の存在は（読者には）明らかなのですが，反対に，その神話が父の前ではタブーとなるという規則が仕掛けられることにより，その軸そのものは作中決して検証も，言及もされません。つまり，軸はいわば空白，不在の軸としてこの小説の中心で機能します。

例えば，以下の引用に明らかなように

> We are making progress, Thomas said.
>
> When I douse myself in its great yellow electricity, the Dead Father said, then I will be revived.
>
> Best not anticipate too much, said Thomas, it jiggles the possibilities.
>
> Possibilities! Surely the Fleece is not a mere possibility?
>
> It is an *excellent* possibility, Julie said quickly. A *wonderful* possibility. (34-35)

小説のタイトルを知っている読者にとって，このThomasとJulieの父への態度が含む皮肉は明らかですし，事実その期待を裏切ることの無い結末を物語は用意しています。最後のJulieの言葉に見られるような，作品の大きな特徴の1つである“over-obviousness”とでもいうべきあからさまさ（この場合その皮肉のあからさまさ）は，読者には明らか，余りに明らかではあるのにしかし直接に語られてはならない秘密を，作品がその構造の中に内包していることを証明しています。原典のないパロディという文体の特徴を損なわずに作品を統合するこの不在の軸は，結果として，いわばそのパロディの原典を読者に委ねることによって，この小説をオイディプース神話のパロディとして，どこまでも奔放に解釈することを可能にします。

象徴の父のキャラクタライゼイション

主人公である死父のキャラクタライゼイションはパロディの構造のもう1つの軸を同様な形で作り上げます。

死父を象徴的な父として設定することから作品は始まります。

> *No one can remember when he was not here in our city positioned like a sleeper in troubled sleep, the whole great expanse of him running from the Avenue Pommard to the Boulevard Grist. Overall 3,200 cubits. Half buried in the ground, half not. At work ceaselessly night and day through all the hours for the good of all.* (4-5)

死父は，はっきり定義，描写されないままに，町の中心に建つ銅像のイメージを借りながら提出されています。そのイメージは，勿論，協同体の父のイメージであり，それは実際の父子関係に拠らないという意味で，象徴的な父でもあります。

アベニュウ・ポマードからブールバード・グリスト迄3200キュービッツというくだりは，一方では曖昧さを排除した正確な描写に違いないにも拘らず，実際にはその実像をイメージすることは難しいという，この小説世界の成立の特徴を端的に表します。このミメティックでもリプリゼンタティブでもない文体は，この世界が，現実の世界からは一旦独立して言葉自身によって恣意的に作られた世界，発せられた言葉それ自身によって変質，定義されてしまう世界，であることを暗に示します。この世界の恣意性は，後にも，野原の中にバーが登場したり(28)，“appear”という言葉によってEmmaが突然文字どおり出現すること(26)によって，よりコミカルにそしてあからさまな形で再確認されます。その時，そのあからさまさの背後に，象徴の父である死父が，父権＝言葉という形でこの世界を支配しているのだという“秘密”を我々は確認し，この恣意性を承認するでしょう。

実際彼は象徴の父として一面，正確に，例えばラカンの言う，父権を体現する者として定義されています。彼は父＝創造主として協同体のあらゆる事象を支配し，“He controls the hussars. Controls the rise, fall and flutter of the market” (5), 本質的に所有し，“All lines my lines. All figure and all ground mine, out of my head. All colors mine” (19), つまりは“法”として，この世界の秩序として存在します，“Punishment is a thing I'm good at” (82)。また，父であることが，それだけでその権力の十分な理由となり，“But you never knew. In the fullest sense. Because you are not a father” (33), その結果父とは抑圧する存在であり，畏怖の念の対象として存在しています，“I do inspire awe, said the Dead Father. Better than anybody. A lifetime of it” (56)。死父は精神分析学上の父の像にぴったりと寄り添い，いわば分析学の定義する父権の種々の特徴をそのままに例示する存在となってしまっています。ある意味では，彼は単なる父権のシンボル，インパーソネイションです。「父のファラスこそが唯一のtranscendentalなサインだ」というラカンの言葉は，何故死父が常に性的な人間であるのか，そしてまた何故その名を唯一絶対の理由としてこ

の世界を創造し，支配することが出来るのかを，つまりはこの小説の主題を過不足なく説明するようにさえ思われます[8]。

このような世界はつまりラカンの言う象徴界（the symbolic order）と相似形を作るように思われます。そう考える時，我々は作者がこの世界を父の見た夢の世界と定義していることに気付くでしょう。*"No one can remember when he was not here in our city positioned like a sleeper in truobled sleep. . . ."* 創造主である死父が"うなされた眠り"の中で見ている夢こそがここに描きだされている世界なのです。それはその夢と共に始まったのですから，当然それ以前のことは誰の記憶にも残っていません。語られると同時に世界が成立する，つまり，その各々の言葉以前に世界は存在しないという意味において，この夢の世界は，夢と同じように，非時間的に成立しています。

世界の静止と運動

言葉が世界を作るという特徴，その非時間性は，何よりもこの小説の奇妙な文の形式，（名詞）＋（現在分詞，或いは，過去分詞）という形の中にも見て取ることができます。芝居の卜書のようなこの文体は，正に芝居のダイレクションと同じ働きで世界を形づくります。

例えば，フラグメント2の冒頭，

> The countryside. Flowers. Creepimg snowberry. The road with dust. The sweat popping from little sweat glands. The line of cable.
>
> Beautiful country around here, said Julie. (13)

始めの2行によって設定された，今まさに舞台が始まらんとする静止画像から，Julieの一言によって上演が始まります。始めの2行とJulieの口語的な言葉との間の静動の対照は，前述の，不在の軸と逸脱の物語の実体との関係を暗示的に成立せしめます。更に正確には，事実，分詞構文の形をとった文体が，いわば設定，土台としての一義的な世界を創造するのに対し，以下の部分は，タブー，語られない真実を空白の中心として，パロディを通じて無限に奔放な読みを許容します。

上記引用部分と，次に引用するそれ以下の部分はこのように根本的な対照関係を意図されて書かれています。

> Beautiful country around here, said Julie.
>
> Gorgeous, said Thomas. Great to be alive, said the Dead Father. To breathe in and out. To feel one's muscles bite and snap.
>
> How is your leg? Thomas asked. The mechanical one.

オイディプース神話が"あからさまなタブー"という矛盾した存在であるために，ここの死父の言葉についても，我々は，彼が死を予期してこのように語っているのかどうか判断することができません。そして連鎖的に，死父の体の一部である機械，つまり，彼の右足へのThomasの言及も，死につつある硬直したシステムとしての父権ののイメージへの当て擦りか，という深読みを読者に誘いつつ，未決定のまま（作品が終わった後までも）宙吊にされます[9]。死父の言葉は，また他方では，彼が創造主として与えた全て生命を誇っているのだとも解釈できますが，その場合，その直前のJulieとThomasの言葉は死父への追従ということにもなります。或いは，死父が常に自分だけに関心が向けられたいと望んでいることを考慮すると，恐らく互いに向けられた2人の言葉は，死父を無視する示威行為であるのかもしれません。もちろん，最も単純に，それは次の死父の言葉を呼び出すため呼び水，彼が去っていく世界の素晴らしさを見せつけただけなのかも知れません[10]。

パロディの構造・既存イメージとのゲリラ戦

このような解釈の多様性は，オイディプースの神話をThomasとJulieが知っているという前提に依っています。しかし，この前提はより厳密には我々が，"彼らが知っている"と信じることです。パロディの不在の原典を利用して，小説の理解の最前提を読者に委ねてしまうことによって成立する，この作品の，奔放で多様な解釈を成立せしめる特異な"開かれた"構造をここに確認することができます。

但し，むしろ我々は，作品のあらゆるレベルで発見されるこの構造を，その大きな結節点となる死父のキャラクタライゼイションにおいて，確認すると考えたほうが正しいようです。つまり，ThomasとJulieがオイディプース神話を知っていると考えるのではなく，彼らは，一方では絶対的な協同体の父として最初定義された死父が，逸脱である作品世界ではそうでないことを知っているのだと。彼についての構造も作品内にはっきりと定義されているのではありません。例えば，死父の片足が機械であったことは，彼の父権が彼自身から離れ，独立したシステムとして存在することの暗示たり得はするのですが，それは単なる可能性に留まり続けます。我々は，各登場人物の態度，行為の中に，いわば鏡の中に垣間見るように，協同体の父の像を全うできない死父の存在を感じるのみです。

言い換えれば，死父のキャラクタライゼイションに関するこのパロディの構造も，作品の軸のオイディ

プース神話についての構造と同様に読者の側に存在するのです。その不在の軸は，作品以前に知っている神話を作品に重ねてしまうという読者の“予断”（勿論それは作者の意図なのですが）によって成立していたのですが，死父に関するその構造もまた，無意識の１つの“予断”を読者に共有させることによって成り立っています。Thomasがその旅程において父との関係を本質的には変化させたようには思えないこと，そうではなくて，旅程はいわば便宜的にパロディの成立因として存在していたこと，つまりはそれは不在の軸であることは，読了後に初めて認識されるのであるように，後になって認識される設定のもう１つの根本的な矛盾が死父に関して有り，それが彼についてのパロディの構造を陰で支えます。それはつまり，当初協同体のイメージの下に提出された死父が，実はThomas個人の父である筈だという“事実”です。この“事実”を整理する時，我々は，この小説の“実体”において現われる曖昧な（多様な解釈を許す）死父の像が，つまりは，象徴の父のパロディとして存在する一個人の父でしかないことに気付くでしょう。（勿論このいわば“無責任な”パロディの構造は，構造の軸がオイディプース神話の一般性によって成立していたように，父は常に大きく見えるという我々の実感によって，大きく，支えられています。）

象徴の父もまた軸として不在であるのは，冒頭部分の引用（前掲）で確認のように，死父がそれを，“半ば”借りることによって成立していたからです。ここでもまた，各フラグメントから作品の“全体”を成り立たすための唯一の手がかりであった旅程の軸と同じに，町の中心に立つ銅像というイメージは，そこで提出された死父の分断された体を１つに纏めるための唯一のイメージとなっています。曖昧なはずのこれらイメージが，読者にとってこの小説の軸と成長していくのは，作品の細部を理解しようとする時，それを一旦オイディプース神話と協同体の父という“我々が”持つイメージに“還元”し，その規範との比較によって，そこからの“逸脱”としてしか，それが認識不可能であるからです。そして，この小説を読むという行為の本質は，その操作の中にしかないのです[11]。

つまり，オイディプース神話とそのパロディは作品の構造についての，協同体の父とThomasの父の像とのずれは死父のキャラクタライゼイションについての逸脱と還元の反復運動を生み出し，それがこの小説の実体を形成しているのです。作品が許容する奔放な解釈の多様性は，その２つの軸と，そこからの逸脱として読者の前に実際に存在するテキストとの間の，任意の点を選ぶことを読者に許すことによって成立しており，その多様性の幅は，その還元の軸と逸脱の縁との間の距離であると，イメージすることができるようです。この奇妙な構造は，軸を読者に委ね，不在のまま形づくられることによって，つまりは，既存のイメージとのゲリラ戦とでも言うべき特徴を備えることになります。

この事情を踏まえるならば，この小説の作品世界が，夢の世界として，ラカンの言う象徴界にぴったりと重なるように思えることも，積極的な意味合いで納得されます。還元の不在の軸である象徴の父の像が，正に類型的な，分析学の示す典型例となることは当然ですらあり，上述の，この小説世界が夢の世界であるという私の証明は，作者によって暗にプログラムされたその逸脱と還元の図式をたどり，この世界をその象徴の父の像の下に，私が持っているラカンの示した像の下に，作者の意図通り還元してみせた１つの典型例であると言うことができるでしょう。

ポスト-モダンが産む文体

この作品全体を支配する逸脱と還元の構造は，Barthelmeのパロディの文体そのものをその起源とします。逸脱という名の下に説明されたものが，その文体が与える快楽，パロディの喜びであるとするならば，同時に，その裏側にある還元のベクトルの正体に，つまりは，その文体の限界，欠落にも言及しなければなりません。何故なら作者自身が作品中で，恐らくは同じようなプロセスの後に，その実験的であることを宿命付けられた文体の病を取り出してみせているのですから。

それは，はからずもその逸脱の距離がその最小値を示し，読者に最も強くオイディプース神話を想起させる部分，Thomasの語る奇妙な物語（40-46）にまず現われます。パロディの文体が，そのパロディという特長と背中合わせに持っているいわば原理的な短所，“ばらばらになってしまう”という資質が，ここにはっきりと現われます。読者に依存して成立するそれは，その先行する浸透力の強いイメージから逃げ続けるために，つまり単なる陳腐な類型に，本当に，堕してしまわないために，断片以上には成長し得なくなっているのです。ここでの，その物語は，ブルース・ブラザーズのような２人組，サーカスを思わせるようなリング，神話的アリュジョンを暗示する蛇，と様々なイメージを乱雑に示した後，主人公が未だかつて答えられたことの無い謎かけに答えるというエピソードによって，オイディプース神話に収束します。

その無意味さを理由に，この語りが逸脱として成立していると我々は読みながら意識し，そのことによって逆に，この部分がそれだけでオイディプース神話を背景とすることを確認するのだと，我々は，逆にこの

矮小化のプロセスを後付けることもできます。語りの最後にThomasが手に入れる答えが“murderinging”であることがその解釈を再確認し，保証します。そして，この語り全体を“the dream of a stutterer”と最後で総括する作者の態度は，この物語と答えの間接性，逸脱，逸脱ゆえの矮小性の理由を説明し，正当化するものです。ここで吃音者であることとは，その単純な意味に加え，オイディプース神話を語ろうとしてそのパロディを語ってしまうこと，言葉が常にその原典をめざすベクトルと共に存在してしまうことを意味しているでしょう。

次の例によってこの構造はよりはっきりと確認されます。

> Let us talk about giraffes, said Thomas, when I explain myself I tend to stutter. . . . I will give you short form, Thomas said, the basic datatata. I was bbbbbbborn twice-twenty-less-one year ago in a great city the very city in fact from which we have subtracted you. As a new creature on the earth I was of course sent to school where I did reasonably well except where I did reasonably badly. As a child I had the necessary sicknesses seriatim a pox here a measle there broke a bone now and then just to keep up in step with the others blacked an eye and had an eye blaked now and then just to keep up with the others. (56-57)

ここで“stutter”という言葉が，単なる吃音ばかりではなく，用語の異常，コンマの異常，文法上の破格，同語反復等を総称していることは明らかです。但し同時に，これら異常の忘れてはならない特徴は，これが極端な例ではあれ，この種の破格はBarthelmeの“実験的”な文体にはしばしば見られるものであるという点，そして，破格でありながら，常にその真意が推測できるように書かれている点です。破格はここで，父の前で怯える息子の心情を示すものとしてその存在理由を説明されています。

つまり，この文体の示す構造は，一方では，読者に，読者の側に予断として字面上は存在しない真意に還元させることによって意味を獲得し，他方では，原型から逸脱すること自体が父と子の関係を表現するといったものです。この仕組みは還元と逸脱の構造の最小レベルの雛型と言えるでしょう。更にこの語り全体を見る時，この怯える息子は，自らの人生を語りながらも主に同語反復に逃げることで，その情報量を最小にしようと，その人生を（彼自身が最初に“the basic datatata”と言ったように），学校に行き，軍隊へ行き，結婚しといった，個別性を欠いた，一般的な形に還元しようとしています。作者がこの還元の構造を“stutter”と呼ぼうとしているならば，つまりそれは，自らの文体が内包する，パロディの文体という特徴を，そして，いわばそれを小説を通じて拡大したオイディプース神話への言及の構造を，吃音という病に，父の姿に怯える弱者の姿に重ね合わそうとしているのだと考えられるはずです[12]。

“stutter”という言葉をこのようなキイ・ワードとして認める時，我々は何故この小説が常に逸脱し続けることによって成立しているかをはっきりと理解することができます。しかし，そのこと，つまりこの理解は，その韜晦された曖昧さの雲を払うと同時に，今までの逸脱と還元の巨大なバランスを崩し去って，何のためらいもなく我々を最終的な還元へと向かわせます。何故なら，この小説全体が，父にはっきりと語り掛けることのできない，主体喪失者の繰り言に過ぎなくなってしまうのですから。

この小説が還元と逸脱のその往復運動として成り立っていた以上，その崩壊は作品自体の存在を危うくします。言い換えれば，この小説がBarthelmeの文体そのもののプロジェクションとして成立している以上，“怯える息子”の真実は，モダンの子であるポスト-モダンの，前世代を越えて常に実験的たることを金科玉条とされた前衛である小説家の，本質的な“病”を余りにも典型的に表していると考えられるのです[13]。

マニュアルという文体

オイディプース神話にそのまま従わざるを得ない*DF*の結末は，如何に必然に見えようとも，つまりは作品のその外側から与えられたものだと考えることが出来ます。テキストのディスコースがどのような方向に進もうともその出口には父の死が待っていることを，読者は予め知っているのですから。

我々がここまで見てきた内在の，文体上の問題についての解決は，逆に，あからさまに唐突な“A Manual for Sons”の挿入に委ねられています。いわばコンセプチュアルに，この“manual”，同じ作者，同じ文体によって書かれたはずの別の本，の挿入それ自体がそこで文体を救い上げ，作品を収束させるのです。

取扱説明書（マニュアル）とは，つまり論理的に，その各々の部分について断片化され，網羅的という意味において散乱し，常にその説明対象となるものの支配下にあって，直線的な論理の進展を放棄して成立します。これらの特徴はそのままBarthelmeの文体の特徴と対応するでしょう。つまり彼はそこで，manualという名の下に，いわば自らを皮肉におとしめながら，その文体の辛うじての制度化，形ばかりの確立を成し遂げてみせました。

「息子達へのマニュアル」とは，作品内に仕掛けられた文体の再編成の装置であり[14]，“怯える息子の文体”を“マニュアルという文体”と名付け変えることが，そしてそのことによって“父”と，少なくとも原理的には，対等たらしむることこそが，その存在理由なのです。それ故，まるで正統的にメタフィクショナルなその“本”は，“Scatterpatter”（バラバラでパタパタ？）と，文体の特徴，或いは欠点を，またあからさまに，あてこする名を持つ第三者によって，“英語から英語に”翻訳されているのです[15]。

おわりに・語り始める条件

David Porush が提出する“cybernetic fiction”，読者とテキストとの間の多層的なフィードバックによって“読む”という行為が成立するフィクション，の概念は，Hutcheon と McVicker の言おうとするその言語的な現実とフィクションの反転関係，及びその成立の仕方に，全く別の光を投げ掛けます。彼の，幾分抽象的な，そのあるべきフィクションの姿は，その議論の大きさを通じて，いわゆるメタフィクションが如何にして Hutcheon のいうポストモダン・ノベルになり得るのかという条件を示しているように思われます[16]。

この作品においてそのフィードバックの構造は，読者に委ねられたパロディという形で，パロディの自由度を大きくすることによってその関係を多彩にし成り立っていました。但し，この作品の主題はその“無責任な”構造を父の不在に由来するものとし，革新的な“新しさ”をその父との健康な関係の欠如と関連づける方向を暗示しています。

実際 Barthelme はこの作品以降その派手な実験性を急速に失っていくのですが[17]，ここに我々は，ポストモダンというその名自体が暗示するその革新性の宿命に，正面対峙する作家の姿を見ることが出来ます。父権社会を認めつつ，その中からパロディを通じてゲリラ的に語り始めようとするこの戦略は Hutcheon の定義をそのままに具体化したもののように思えますが，そればかりではなく，この作品の構造は“父権”を通じて，小説を語り始めるという行為そのものについて言及しているように思われるのです。

(注)

1) 例えば，*The Signet Classic Book of Contemporary American Short Stories* (New York : NAL, 1985)の序文で，編者 Burton Raffel は Barthelme が現代アメリカの短篇小説に与えた影響を論じ，同所収録の幾人かの作家について，その影響下に生まれたものとする。

2) Linda Hutcheon, *A Poetics of Post-modernism : History, Theory, Fiction* (New York : Routledge, 1988).

3) Jeantte McVicker, “Donald Barthelme's *The Dead Father* : “Girls Talk” and the Displacement of the *Logos*”, *Boundary 2* 16 (Fall 1990) : 363-369.

4) Joe David Bellamy, *The New Fiction* : *Interviews with Innovative American Writers* (Urbana : U of Illinois P, 1974) : 51. 原文は“I am always working on a novel. But they always seem to fall apart in my hands”.

5) Donald Barthelme, *The Dead Father* (New York : Farrar, 1975). 以下の引用は全てこの版により，括弧内に頁数のみを記す。また，作品名は *DF* という略称を以て示し，混乱を避けるため主人公である“the Dead Father”の呼称については，柳瀬尚紀氏の訳書に従いつつ，死父で統一する。

6) 上述の書の中で Hutcheon はまた，“post-modern parody”の有り方について，“ridiculing intention”を欠いた“repetition with critical distance”と定義している。「小説の死」という時代意識を共有した Barthelme にとって，作品は常に焼き直し，反復であって，その意味で彼の歴史観そのものがアイロニカルに“歴史は繰り返す”といったものだったと思う。例えばその反復の単位をアメリカン・ポップ・カルチャーの中に求めた *Snow White* に対し，*DF* はそれを，少なくともより普遍的な，父—子の関係の中に求めたことにその特徴がある。

7) これはよく知られた議論であるが，本稿内の精神分析の議論については基本的にラカンの説を踏まえている。Jacques Lacan, *Écrits : A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York : Norton, 1977).

8) “象徴の父”の基本的定義についてはエクリを参照のこと。ラカンは，その父は本質的には“父の名”(the Name-of-the-Father)であり，そこにおいてはその実体よりもその名が先行すると指摘している。この理論を文学的に敷衍して，結果として，自我は名前から疎外されていると Eva Tavor Bannet は *Structuralism and the Logic of Dissent : Barthes, Derrida, Foucault, Lacan* (Urbana : U of Illinois P, 1989) : 19 で主張するが，作中2回に渡る死父のあらゆる物を殺

そうとしながら，"全て"を殺すことは出来ないという虐殺の長々しいリスト（11，52-53）はこの疎外を陰画として暗示する症候と考えられる。

尚，筆者の論旨は明らかに正統的なラカン派批評からは逸脱しているが，彼の理論と本作の関係の綿密な調査については Robert Con Davis, ed. *The Fictional Father : Lacanian Readings of the Text* (Amherst : U of Massachusetts P, 1981) : 169-182 を参照のこと。

9) 死父の片足が機械であることは，勿論その最前提として，"Oedipus"が"swollen feet"の意であることを倒錯的に踏まえている。

10) 卜書を思わせる文体は彼の他の作品でもしばしば使われ，常にその作品世界の規範と土台を作る機能を背負わされているように思える。彼の文体が，着想として，一つの文章或いは部分から出発し，成長するのではないかという仮定は，Larry McCaffery がそのインタビューの中で指摘している。Tom LeClair and Larry MacCaffery, eds. *Anything Can Happen : Interviews with Contemporary American Novelists* (Urbana : U of Illinois P, 1983) : 34.

11) John Leland は "Remarks Re-marked : Barthelme, What Curious of Signs!" *Boundary 2* 5 (Spring, 1977) : 796-811 において，断片化される以前の母体を仮定することを通じて，この基盤からの奔放な逸脱の構造と似た道筋を示唆している。

12) 次の長編，*Paradise* (New York : Putnam's, 1986), においても，彼は自らの文体のコンマ・スプライスについての冗句をほのめかしており（169），この問題が彼にとって作家としてのある種のオブセッションであったことを想像させる。

13) ここで *DF* の特徴は Harold Bloom の *The Anxiety of Influence* (New York : Oxford UP, 1973)とある種重なり合っている。"anxiety"という言葉が一時期 Barthelme にとってキイ・ワードだったこと，*DF* が75年であるのに対して，Bloom のものが73年と，2つの発表年が非常に近いことは興味深い。Cheryl Herr, "Fathers, Daughters, Anxiety, Fiction", *Disconted Discourses : Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, ed. Marleen S. Barr and Richard Feldstein (Urabana : U of Illinois P, 1989) : 173-207 が，*Finnegans Wake* をその父と仮定しつつ，この関係に言及している。

14) 清水重夫が"葬送行進曲のパロディ"『現代英米小説の担い手たち』収録（弓書房1985年刊）152頁において"A Manual for Sons"と *DF* 全体の章数が同じになっているという興味深い指摘をしている。

15) 注14の同書収録の勝方恵子による"『死父』論"（137-149）は，"A Manual for Sons"の基本的な位相については筆者と同意見であるが，それを2項対立の逆転する"無限反復の構造"と捉え，積極的に評価している。

16) David Porush, *The Soft Machine : Cybernetic Fiction* (New York : Methuen, 1985).

17) *DF* 以降の Barthelme は，その主題面においての実験性を失うことはないが，イラストレイションによるコラージュ，理解不能なまでの羅列，言葉遊びといった技術的な実験性を大きく後退させる。以後の2本の長編小説が端的な例である。技術面においては，代わって，本作品の女達の会話に先取られていたような，話者不在の対話形式が専ら発展させられることとなる。

（受理日：1992年9月21日）

聖路加看護大学紀要 Vol. 19. 1993. 3.

—欧文抄録—

Parody through Existing Images: Donald Barthelme's *The Dead Father*

REIICHI MIURA

Redefinition of postmodernism in literature is now in process. New schemata offered by such critics as Linda Hutoheon and Jeanette McVicker make it possible to explicate what lies beneath the surface of what we call metafiction. In this new light, Donald Barthelme's second novel, *The Dead Father*, is read not as a mere experimental parody, but as a serious attempt to explore his own style.

Fundamentally, Barthelme was a parody writer throughout his career. Yet, his parodic writings are oftentimes characterized by the lack of their specific originals. Whether his words refer to any preceding text or not, they are always read as "parodic", for the tactical bizarreness of his style itself requires readers to search for its primary causes. Because of this nature of the style, his fiction is essentially seen as a deviant repetition of some anonymous text.

The novel follows the myth of Oedipus; naturally readers identify the march of the Dead Father and his sons and daughters as the process toward his ultimate death. While the process is served as an axis for us to put the fragmented novel together, each part of the novel begins only after the march stops. The march which in fact is never directly described functions as an *absent* axis. Similarly, no definite reference to the myth is found in the novel. It is we readers who associate the one with the other in order to picture the entity of the novel in vain.

Another deception the author practices is concerning the status of the Dead Father. For the most part, he is represented as a *deadly* exaggerated impersonation of Lacan's concept of the symbolic Father who generates and governs the Law and language. It is repeatedly shown that the reality in the novel transforms as he wishes. At the same time however, he is the *living* father of Thomas, the leader of the group. The author misleadingly makes us see through Thomas's viewpoint which apotheosizes his own father. The unreal image of the Dead Father as King is another *absent* axis in the novel.

Because of the apotheosis, the novel's world resembles what Lacan calls "the symbolic order." The queer narrative style of the novel, which is written in that of stage directions, indicates that the world exists non-temporarily, i. e. without the idea of time. From the absent axes involved in the world which the narrative creates the "actions" of each character deviates.

The structure of parody in the novel is thus entrusted to the reader's side. Scattered vague clues to the parodic reading irresistibly tempt us to accept stereotyped images which could be the original. Our reading varies according to the selection of each hypothetical point between the axes and the images; the reading experience of the novel thus become fabulously playful.

Barthelme is, however, not optimistic about the "pliable" style. In the confession of Thomas, the author tacitly names the bizarre irregularities in it "stutter" and thus implies that they result from the attitude of a son quailing at his father's shadow. In other words, he suggests a possibility that the

characteristic of his style can be attributed to his failure to excel his literary predecessors. Can this be true? Not answering this question, he renames his style by means of the insertion of "A Manual for Sons" and leads the novel to the same conclusion as the myth predicted.